

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ИТОГИ XVIII ВЕКА В СИМФОНИЧЕСКОЙ ТРИАДЕ МОЦАРТА

Л. В. Романова

Уральский государственный педагогический университет

Моцарт – медианта венской классической школы – одновременно выступает завершением эпохи Просвещения, охватившей и закат барокко, и «навершие» классицизма. В исследованиях широко обсуждены обобщающие результаты его творческого принципа – театральной сферы, которые не только воссоздают проблематику, свойственную жанровой норме сериала, буффа, зингшпиля, драмы джокко, но и гениально обогащают ее новым художественно-философским наполнением.

Если моцартовские оперы венского периода подытоживают и выводят развитие музыкального театра XVIII века, то нечто подобное можно утверждать относительно его последних симфоний, появившихся летом 1788 года – симфоний № 39–41. Их известные трактовки содержат такие образные доминанты, как «гайдновское», «героическое», «романтическое» (симфония № 39), «патетическое», «вереровское», «фаталистическое» (симфония № 40), «оптимистическое», «гармоническое», «творческое» (симфония № 41). Не отвергая плоды музыковедческих изысканий, предлагаем взглянуть на симфоническую триаду Моцарта шире, а именно как на итог развития магистральных культурных феноменов XVIII века, осуществленный в симфонической форме.

В симфонии № 39 с первых тактов манифестируется репрезентативный модус высказывания: торжественно-патетическое вступление, подобно поднятию Занавеса, вручает ключ к пониманию произведения. С ним непосредственно корреспондирует третья часть – менуэт с его помпезно-героической статью, олицетворявшей большой оперный стиль. Основной тематизм первой, второй и четвертой частей ассоциируется с демократическими оперными жанрами эпохи – итальянским буффа, австрийским зингшпилем, французской опера-комик. Но репрезентативная оперность сосуществует в симфонии с другим модусом – модусом метаморфоз. Здесь аккумулируются контрасты и превращения, обнаружения Тайного за Явным, ибо автор,

подняв в начале Занавес, то и дело поднимает Завесы. Если симфония классицизма в принципе является инструментальным аналогом театральной пьесы, то указанная симфония Моцарта кажется впечатляюще чудесным представлением.

Популярнейшая Сороковая, будучи истинной инструментальной драмой, тем не менее с самого начала предлагает иной модус – модус непосредственного личного переживания. Погружение в лирическую стихию происходит по всем правилам «диалектики сердца», где страдание порождает то волнение, то надежду, а хождение души по мукам выковывает мужественный стоицизм. Перед лицом Неизбежного меркнут и идеальные грезы, и грациозно-светлые оазисы – заповедники Прекрасного. Драма столкновения с жизнью реализуется как психологическая драма, где действующие лица – силы «звучащего мироощущения».

Мир симфонии № 41, на первый взгляд, близок мирам предыдущих симфоний своей персонажной населенностью, репрезентативностью, метаморфозами, гениальнейшей лирико-психологической поэмностью второй части. По сути же эта симфония сразу являет типизирующую и упорядочивающую власть Мысли, охватывающей панораму силовых линий Бытия: человек и социум с его конфликтностью, комедией, лирикой, бытом, сложной человеческой сокровенностью и театральной «внешностью». В воздухе симфонии царит дистантная ясность, осознанная артикулированность. Ключевое «слово» здесь принадлежит финалу: поставленная автором-демиургом неслыханная задача соединить действенность и рационалистическую рефлексию через синтез сонатности и фугированности разрешается с полным творческим блеском. Триада завершается сиянием олимпийских интеллектуальных вершин в сложных многоуровневых контрапунктах.

Резюмируя, можно предположить, что каждый опус в симфоническом «трехзвездии» Моцарта олицетворяет один из трех генеральных культурных феноменов-доминант XVIII века: Театр, Чувство и Разум. Театр барокко и классицизма несомненно был колыбелью двух последних: сентиментализм и штюрмерство конституировали Чувство как самостоятельный мир и придали ему новые качества; Разум оказался великой утопией Просвещения, которая полноценно и бескровно осуществилась лишь в духовной сфере. Иным воплощением

всех трех культов эпохи стала последняя опера Моцарта – «Волшебная флейта». Так Моцарт оставил нам два взаимодополняющих и взаиморазъясняющих культурологических завещания – симфоническое и оперное.

«ГОРОД В ИСТОРИИ» ЛЬЮИСА МАМФОРДА И ГОРОД ВИЗАНТИЙСКОЙ ПРОВИНЦИИ

И. И. Сизинцева

Уральский госуниверситет

Л. Мамфорд, виднейший европейский ученый, занимавшийся вопросами урбанистики, в своей книге «Город в истории» («The City in History») обращается к проблемам возникновения, развития и существования города в историческом процессе. Согласно Л. Мамфорду, город, как определенный эмерджент (внезапно возникающий), появляется в древнем обществе и не просто добавляется к уже существующим элементам, но вызывает всеобъемлющее изменение структуры экономической, духовной и культурной жизни социума. Различные компоненты при включении в городскую единицу преобразуются и превращаются в более сложную и неустойчивую (по сравнению с деревней) схему. Отметим, что главные изменения происходят с человеком. Результатом этого стало «грандиозное развитие человеческих способностей во всех направлениях».

Ценность работы ученого заключается в последовательном изложении эволюционных преобразований, происходивших с городами на протяжении всей истории их развития. Несомненным достоинством теоретических взглядов Л. Мамфорда является то, что их возможно применить к истории средневековых городов как самой Византии, так и городских поселений Византийской провинции.

В настоящее время на территории Византийской провинции – в горной Таврике – науке известны так называемые «пещерные города»: Мангуп, Эски-Кермен, Чуфут-Кале и др. В отношении времени их возникновения, экономического, политического и социокультурного развития в современной отечественной литературе нет единого мнения. Опираясь в основном на малочисленные письменные источники, отдельные ученые порой считают их единственными в понимании